Bemerkungen

zu

Horazens Epistel an die Pisonen

(Fortsetzung)

von

Dr. Carl Jerxsen

Wissenschaftliche Beigabe zum Jahres-Berichte über das Königliche Dom-Gymnasium
zu Verden.



Verden 1892.
H. Söhl's Buchdruckerei.

1892. Progr.-№ 317.

Vorbemerkung.

Non eadem est aetas, non mens. Diese horazischen Worte mögen die folgenden Zeilen decken, welche unter völlig anderen Bedingungen, als ihre Vorgängerinnen, äusserlich und innerlich genommen, zu erscheinen wagen. Eine innere Stimme hat Verf. wohl zugeraunt: solve senescentem! und doch geben sie einem äusseren Zwang der Umstände nach und erscheinen — wenn auch wieder nur als Bruchstück. Entstanden sind diese Bemerkungen als Vorbereitung auf eine Übersetzung der Schlussepistel des Horaz: sie sollten die sprachlich-sachliche Auffassung dieser reifsten Dichtung und gewissermassen des poetischen Testaments der ganzen Epistelsammlung klären und soweit möglich begründen. Zunächst für den Übersetzenden. Vielleicht glückt es demselben — das nonum prematur in annum soll sich erst erfüllen — diesen Brief an die Pisonen zusammen mit einer Gruppe anderer des ersten Buches in freier Verdeutschung herauszugeben, eingeleitet mit einer Lebensbeschreibung und Würdigung der gesamten Kunst Horazens und begleitet von knappen Glossen. Seit dem Druck der ersten Reihe von Bemerkungen ist O. Weissenfels lichtvolle Zergliederung des Gedankengehalts obiger Epistel (in seinem Buche Horaz 1885) erschienen, die auch, feinsinnig und geschmackvoll wie sie ist, weitere Kreise der Gebildeten gewinnen wird. Auf intimster Kenntniss des Sprachgebrauchs des Dichters, einer reichen, vielseitigen Ergründung des Kunstprincips der Alten unmittelbar aus den Quellen, dem ganzen Rüstzeug moderner Philologie, und nicht zuletzt der unmittelbarsten Anschauung südlicher Natur, Kunst und Kultur aufgebaut ist der Kommentar Kiesslings zu Horaz Werken, seit 1889 auch zu den Episteln, alles Eigenschaften, welche nur der feine Geschmack der Sprache seiner Anmerkungen übertrifft. Und nun in medias res!

Fortsetzung.*)

Sicher ist die Versgruppe 73—85 organisch an die von Horaz oben gegebene Betrachtung über die sprachliche Darstellung (v. 41 nec facundia deseret hunc) angeschlossen und bietet in horazischer Abrundung der Form mit ein paar Strichen eine Charakteristik der für die verschiedenen Gattungen der Poesie typischen Metren. Freispielend mit seinem litterarischen Wissen, nennt er ausser Homer, auch hier der Bahnbrecher (v. 74 monstravit Homerus), den einen Archilochus. Ein gewisser Humor umspielt den v. 78, in v. 75 zeigt der Dichter mit der Einführung des neu geformten Wortes impariter, wie leicht er die eben erörterte Theorie für seine Zwecke nutzt. Schwerlich werden wir heute der alten Erklärung folgen, welche in dem Hemistich voti sententia compos (v. 76) die Umschreibung der erotischen Elegie, im Ton des Mimnermus, sieht. Kiessling erklärt nach einer Grammatikerstelle epigrammata consecrationum, wegen des Gebrauchs von votum mit Recht. Die Kraft der Grundbedeutung, die in sententia ruht, bleibt bestehen. Gegenüber Peerlkamps Empfindlichkeit gegen das handschriftliche emiserit berufe ich mich auf Horaz Lehre (v. 46 f.). Wie steht auch gleich darauf das Simplex cepere an seinem Platz. Zu aptum rebus agendis überholt die Kiesslingsche Bemerkung seine Vorgänger; sollte aber sein Fragezeichen hinter equum als Genetiv nicht allzu fraglich sein, trotz der angezogenen Parallelstelle?

vv. 86—117. Hand in Hand mit der metrischen Gestaltung (vices = die inneren Wandlungen, die sich nach eigenen Gesetzen und geschichtlich vollzogen haben) geht die sprachliche der dichterischen Gebilde. Beide gewinnen die besondere Farbe aus dem besonderen Gehalt. Auch diese Gedanken setzt Horaz als elementares Wissen eigentlich voraus. Seine satirische Stimmung kommt in der Fragform zum Ausdruck; er glaubt so wirksamer seine erziehliche Absicht zu erreichen, die hier ganz offen zu Tage tritt, nicht eingeschränkt auf seine nächsten Zuhörer. So scheidet sich Tragisches und Komisches. Und doch giebt es feine Übergänge und Mischungen. Eine starre Form verbietet der lebendige Gefühlsinhalt; die Formenschönheit (v. 99 non satis est pulchra esse poemata) ist bedingt durch den herzbewegenden Grund der Dichtung (v. 100 animum auditoris agunto). Innere Beseelung erst giebt dem dichterischen Gebilde rhythmische Form und sprachliche Farbe. Es kann nicht anders sein nach psychologischem Gesetz (v. 108—111). Das gesunde Gefühl des Zuschauers — durch alle Volksschichten — beweist dies. Auch der Dichter selbst schliesst sich mit ein, wie in v. 153 quid ego et populus mecum desideret.

Wenn wir in v. 86 die Form descriptas schrieben, so würden wir mehr in diesem Worte sehen als = quas supra descripsi, nämlich die nach eigener Natur und innerem Gesetz geschiedenen fest bestimmten Formen der Rhythmen und Metren. — In carminibus liegt eben so wenig, wie in versibus, bloss der Ausdruck der gebundenen Rede, sondern es wird der Redeinhalt, der im

---

*) Der I. Teil der Abhandlung ist erschienen im Jahrbuch des Pädagogiums zum Kloster U. L. Fr. in Magdeburg vom Jahre 1882 (Progr.-Nr. 211).

Munde der dargestellten Personen seine bestimmte Färbung erhält, mit bezeichnet. Nichts anderes beinahe als der sermo pedester des tragicus T. in v. 95. — v. 92 bietet ganz in der Art Horaz in knapper Form, worin sich die anempfohlene callida iunctura (v. 47) zeigt, wie gleich unten in v. 99 f., den zusammenfassenden allgemeinen Gedanken, selbst am geziemenden Platze. — Der Dichter sagt decenter (nicht mit sortita zu verbinden) statt des prosaischen decentem. — Die künstliche Trennung des Haupt- und Nebensatzes (et tragicus dolet — si curat cor tetigisse) durch das konkrete Beispiel aus Euripides und Sophokles (?), welche durch das Komma hinter pedestri entstehen würde, nimmt mich gegen diese Interpunktion ein, so bestechend auch die Beziehung des curat auf tragicus ist. Der hierfür angezogene v. 14 fg. zeigt einen andern Bau. — Die Auffassung des Begriffs von pulchrum ist in der allgemeinen Inhaltsangabe vorgesehen; dulcia gewinnt hier die Bedeutung des aristotelischen *ψυχαγωγικόν* ‚herzbewegend‘, dessen zweiter Bestandteil dem agere des Textes unmittelbar entspricht. — Die schon den Scholiasten vorliegende Lesart adsunt in v. 101 behalte ich bei, schon wegen des durch die Änderung adflent entstehenden Gleichklangs. Weshalb sollen nicht in dichterischer Rede die voltus selber statt des Trägers derselben hülfreich zur Seite stehen ‚können,‘ weshalb statt dessen animi, wie Kiessling fordert? Ausserdem frage ich: dürfen wir hier humani voltus in so engem Sinne fassen, als es dieser feinsinnige Ausleger thut? Der Dichter meint wohl nur Menschen, die andern Menschen in Glück und Unglück nahen, nennt aber den Teil des Körpers, an dem sich das Mitgefühl vor allem zeigt. — Laedent v. 103 ist nicht ein flaches ‚Rühren‘, sondern bezeichnet mit aller Kraft den schädigenden Eingriff in mein Inneres bis zum selbstempfundenen tiefen Schmerz. Das einfache commovere der Prosa erreicht der oben (v. 98) gebrauchte Ausdruck cor tetigisse. Bei der Zuweisung des Adverbium male in v. 104 gehe man einfach von der Verbindung mandata loqui als einer Einheit aus = partes agere: seine Rolle durchführen, wobei auch der Klang der Stimme — bei der starren Maske der Alten — mitsamt den übrigen Gebärden gar nicht unwesentlich sind. male gehört also zu loqui, dem sein Objekt mandata den ganzen Inhalt giebt. Die Kunst des Dichters und sein Dichtwerk werden erst beglaubigt, wenn die innersten Regungen der Seele auf Grund der äusseren Eindrücke und Erlebnisse durch das Mittel der Sprache (interprete lingua) ihre rechte Offenbarung erfahren. (Bei dem Ausdruck efferre erinnere man sich des ähnlichen emittere v. 77, den freilich Peerlkamp beanstandete). — Die Worte loqui (auch nachher v. 114), verba, dicentis dicta sind in einem Sinne gebraucht. — Im Übrigen wird die horazisch-epikureische Psychologie vortrefflich von Kiessling aus Useners Epicurea p. 335 u. 27 belegt. — v. 113 zeugt doch wohl nur für die bewusste Freiheit des römischen Kritikers zumal in dem humoristischen Anklang an die Gesetzessprache in der Verbindung R. equitesque peditesque. — In der Schreibung Davusne loquatur an heros v. 114 bekenne ich meine Ketzerei gegenüber der fast allgemein vollzogenen Aufnahme der Lesart divusne. Schwerlich gebe ich zu, dass wir die Einteilung der gegen einander gesetzten Charaktere in drei Klassen vornehmen müssen. Exemplificiert wird zunächst nur an zwei schroffen Gegensätzen, dem Charakter eines Sklaven, freilich eines konkreten Beispiels aus Terenz, und dem eines nur allgemein hingestellten Heroen. Aber die Auffälligkeit des Gegensatzes liegt klar vor Augen und entspricht dem ‚multum intererit‘, das seine Bedeu-

tung für die pedites als Urteiler behalten muss. Für diese würde mir die Unterscheidung des Stilunterschiedes zwischen der Rede eines ganzen Gottes und eines Halbgottes einfach zu fein sein; wenn wir das Sachverhältnis ausdenken, haben sie auch nicht an attischen Dichtwerken ihren Geschmack geschult. Das schöne Citat aus Plutarch bei Kiessling (Aristophanis et Menandri comparatio 1.) zeigt einen hochgebildeten Kenner — und nicht einmal die hier gewünschte unmittelbare Gegenüberstellung von *θεός* und *ἥρως*, sondern beide getrennt durch *εἴτε γραῦς*. Dabei mache ich noch gar nicht einmal die Peerlkampsche Umschreibung von heros in herusne mit. Diesem frisch herausgegriffenen Paar setzt der Dichter dann ohne logischen Zwang die allgemeinen Gegensätze der Altersstufen, des Standes oder Berufes und der Volksabstammung hinzu. Zudem lag auch Horaz Davus aus seiner Dichtung nahe, nicht bloss dem irrenden Griffel eines Abschreibers. —

Die nächste geschlossene Versgruppe reicht von v. 119—152. War eben von der treuen Spiegelung des seelischen Innern und des gesamten Charakters der dramatischen Personen in der Sprache die Rede, so geht die Betrachtung unbefangen zur Untersuchung der Stoffe des dramatischen Dichtwerks über. Überall blickt hier die zum Gemeingut gewordene Lehre des Aristoteles durch, namentlich auch in der begeisterten Würdigung des Homer und im besonderen seiner Technik. Beweist doch auch Aristoteles seine Gesetze für das Drama zunächst aus und an dem Epiker Homer. Zwei Arten von Stoffen giebt es nunmehr für jeden dramatischen Dichter (scriptor v. 120): den in der fama niedergelegten, oder den frei erfundenen Stoff, der wie der erstere innere Einheit zeigen soll (sibi convenientia finge). Aber mit den Stoffen als ganzen einheitlichen Handlungen zugleich gegeben sind die Charaktere. Stellst Du für deinen dichterischen Versuch, einen solchen ein (reponis), so hast du die Grundlinien der Charakteristik (*ἠθοποιία*) zu wahren. Ebenso einheitlich hast du aber für deine frei erfundene Handlung die Charaktere zu formen und auszugestalten: Folgerichtigkeit im Handeln (sibi constet) verlangen wir von den auftretenden Figuren (persona qualis processerit). Freilich gehört individualisierende Kraft der Gestaltung dazu, den annoch frei in der Phantasie schwebenden Bildern deiner eigenen Erfindung, den allgemeinen Umrissen volle Körperlichkeit und warmes Leben zu verleihen. Diese Aufgabe des proprie communia dicere (= *ἐκτίθεσθαι τὸ καθόλου* des Aristoteles) ist nicht leicht. Drum (que in konklusivem Sinne) thust du besser, wie du, Piso, es thatsächlich thust, du spinnst für deinen dramatischen Vorwurf den Faden der Ilias ab (Iliacum carmen deducis in actus 129). Aber der Dichter nennt seine Bedingungen, wenn der aus der litterarischen Überlieferung allen zugängliche Stoff (publica materies) wahrhaft Eigentum werden soll. Vor Trivialität hat sich der Nachdichtende (im antiken Sinne nichts Unedles) zu hüten, vor sklavischer Treue einer Übersetzung und drittens vor Befangenheit und Beschränktheit in dem Schaffen selbst. pudor in v. 135 ist diese Befangenheit und das Misstrauen zumal des Novizen und dem freien Schaffen desselben setzt der vorgefundene Plan des Originals (operis lex) die hemmenden Schranken. Fehlerhaft auch wird es sein, nach Art des Anfängers den Mund voll zu nehmen (tanto hiatu). Vorbild darin bleibt der immer bescheidene, weil seiner Zwecke stets bewusste Homer (qui nil molitur inepte). Er lässt die Muse für sich sprechen, nimmt aus dem unendlichen Stoffe der Sage nur in sich geschlossene Handlung, mit ein paar Strichen seine

Helden zeichnend, um in dem breiten Strome seiner Erzählung uns später von Wundern zu Wundern mitzuführen. Nicht hinaus auf ein unbegrenztes Weltmeer — sondern das Ziel der Handlung bleibt ihm vor Augen, im Grossen und Ganzen wie im Einzelnen (festinat ad eventum), und doch immer mitten in die Ereignisse uns stellend, deren Erzählung uns so vertraut an das Ohr dringt (in medias res non secus ac notas auditorem rapit). Bei dem Reichtum seiner dichterischen Mittel, die diese ἐνάργεια hervorbringen, nirgend eine Vergeudung: im Gegenteil die weiseste Ökonomie und Auswahl des dichterisch Wirksamen (et quae desperat tractata nitescere posse, relinquit). Das Goldigste ist der freie Flug seiner Phantasie, der Tochter Jovis, seiner Muse (atque ita mentitur wie nur Dichter dürfen), ohne dass sie in Phantastik verfällt. Denn nur das Genie weiss seine nicht wirklichen (falsa) inneren Gesichte, die wie Platos Ideen keinen oder nur intelligibeln Raum bevölkern, doch immer noch an geheimnissvoller Fessel mit dem Mutterboden der Wirklichkeit zu verbinden (sic veris falsa remiscet). Das Ganze aber zeigt eine wohl proportionierte, zweckvoll bestimmte in sich geschlossene Gliederung und Bau (die aristot. μία πρᾶξις) primo ne medium, medio ne discrepet imum). — Es bleibt übrig, das Einzelne zu mustern. Betreffs der Stellung von scriptor, ob zu finge gehörig oder zu reponis, gebe ich letzterem den Vorzug, da mir die besondere Aufgabe der Umschmelzung der epischen Fabel in die dramatische den Zusatz des (hier dramatischen) scriptor zu erfordern scheint; mit Ton am Anfang der Ausführung scriptor. — Wenn wir an Stelle des honoratum eine Lücke im Texte fänden, würde schwerlich ein Leser auf das überlieferte Beiwort verfallen; so gar nichts Typisches steckt darin. Krüger fasst es und nach ihm Kiessling als aus der besonderen Lage im Eingang der Ilias erwachsen, und ersterer beruft sich gut auf Ilias I, 505 f. Trotz aller neuerlichen Anfechtungen bleibt der Held der Dichtung der vom Heerkönig umworbene Bundesfürst. Erst die Fülle der v. 121 f. gehäuften Beiwörter sind typisch, wie die sparsam gewählten der folgenden Beispiele. — Zu der oben gegebenen Auffassung von v. 124 difficile est proprie communia dicere möchte ich nachtragen, dass proprie dicere im Sinne der Schol. an sich nicht unhorazisch wäre. Als neue Parallele zu den aus modernen Schriftstellern herangezogenen gebe ich Lessings Abh. über die Fabel I (Hempel X, p 52). — Aus v. 131 ist offenbar die Erklärung der Schol. von v. 128 gewonnen, ebenso wie die voreilige Auslegung des Wortes orbem als epischen Cyklus aus v. 136 ut scriptor cyclius vorweggenommen ist. Ausgetretene oder ausgefahrene Wege oder Geleise sind hier bildlich für Mangel an Originalität gesagt; dem allgemeinen Gedanken folgt die Auseinanderlegung in die besonderen Fälle. Ganz neu taucht dann das litterarische Beispiel — und auch erst in einer Fortführung des Gedankens — des epischen Cyklikers auf, für uns eigentlich gleichgültig welches. Der Ratlosigkeit mancher Erklärer dem Sinne des v. 137 gegenüber trifft Kiessling in seiner geschmackvollen Analyse das Richtige, wie mir scheint; ob auch mit seiner weiter zielenden Bemerkung über Pisos Kopf hinweg auf die damaligen Homeriker Roms? — Der Eigenwilligkeit der neueren Kritiker, des grössten voran, ist die überlieferte Scylla zum Opfer gefallen; aber ist nicht schon Antiphates alsdann ein Stein des Anstosses? Warum nicht Nausicaa statt dessen, die lieblichste Gestalt der homerischen Dichtung und ein Gegenstück zur Circe? — Im Übrigen freut es zu sehen, wie sehr Horaz seinen Kursus in griechi-

scher Litteraturgeschichte und Ästhetik — wenn auch über Alexandrien — hinter sich gebracht hat. — Schon der v. 152 mit seiner negativen Lehre, nichts ohne innere Folgerichtigkeit in der Phantasie zu gestalten, greift auf den Eingangsvers der letzten Gruppe mit seinem sibi convenientia finge (v. 119) zurück. Auch das Verweilen bei Homer, als dem klassischen exemplum probans originaler Charakterbildung, ist keine eigentliche Abschweifung vom Thema. Weiteres nun zur speciellen Ethopoeie, der verschiedenen Altersstufen bringt der nächste Abschnitt von v. 153—178. Der Ton ist auch hier auf die ὁμαλότης in der Zeichnung der Charaktere gelegt, scharf im Schlussvers der Gruppe, mit sentenzenartiger Abrundung, wiederholt. Der Wert und Reiz der Durchführung des Gedankens liegt in der reifen Form und scharfen sprachlichen Prägung (v. 163 cereus flecti, v. 165 amata relinquere pernix). Aus unmittelbarer Beobachtung des Lebens — schon der Knabe war so vom Vater geschult — und aus dem Anschauen der typischen Kunstform des Dramas, der Komödie zumal, in der Vorführung der Bühne, ist dem Dichter der Stoff für diese Schilderung (notare mores) zugeströmt. Das Bild der lebendigen Bühnenaufführung wird mit ein paar Strichen gezeichnet: der atemlos lauschende Zuschauer, der in der Versenkung ruhende Vorhang, der zum Schluss an die Rampe tretende cantor mit dem obligaten ‚vos plaudite‘ Übrigens ist die Linie des dramaturgisch Wertvollen nicht streng eingehalten. — naturis et annis (v. 157) zerlegt durchaus treffend den einheitlichen Begriff der in den Jahren gegebenen natürlichen Entwickelungsstufen in seine beiden Elemente. Dem übrigens auch handschriftlich überlieferten maturis fehlt die rechte Kraft des Gegensatzes zu mobilibus, ganz abgesehen von dem gewaltsamen Hyperbaton. — spe in der Syntax dilator spe longus (nach Peerlkamp von Kiessling festgehalten) ist mir zu schwer. Die Folge des timide gelideque ministrat ist in dilator zunächst hingestellt. Die ängstliche Vorsicht des zu viel überlegenden Greises und seine Furcht vor dem Missglücken des Unternehmens paart sich mit der blutarmen Kraftlosigkeit in der Ausführung: die Folge ist das Hinausschieben und Zaudern. Ich denke nun folgendermassen weiter. Der Greis glaubt dies getrost zu können; denn wunderbarer Weise (man denke zurück an Od. I, 4, 15 spem nosvetat incohare longam!) hört der Greis nie zu hoffen auf (spe longus). Steigernd dazu ist der Ausdruck avidus que futuri: ja der Nimmersatte ist noch gierig nach dem ‚Morgen‘ Und dazwischen erscheint nun im Texte das höchst müssige iners! Doch wohl nur scheinbar müssig, wenn wir es in konzessivem Sinne mit letzterem Kennzeichen des Greisen zusammenbinden. Trotz seiner Nutzlosigkeit hier auf Erden (genauer stumpfsinnigen [in-ers] Thatenlosigkeit). Wer Bentley die Schreibung spe lentus zugiebt, muss dann die Rasur vor avidusque in Regin. mit dem p ausfüllen; aber werden wir das Erstere thun? — v. 176 f. bringen den Vers 104 noch einmal in Erinnerung. — v. 175, von Ribbeck beanstandet, betont immer wieder das Gesetz einheitlicher Konzeption und Ausgestaltung, in der sentenzartigen Kürze gerade als Abschluss der Erörterung dieser Gedankengruppe an seinem Platze. Dieselbe schlagende Kraft in ähnlicher Form v. 119, v. 128, v. 139 und noch weiter oben in den beiden Versen 99 und 100. — Der Unterschied der Synonymen adiuncta und apta zeichnet scharf die Bemerkung Kiesslings zu der Stelle; weshalb aber die künstliche Verbindung des Adverbiums mit den beiden Attributen?

Den Faden seiner lässlichen Unterhaltung oder unterhaltenden Belehrung spinnt Horaz zunächst in fünf kürzeren oder längeren Abschnitten weiter von v. 179—250. Wahl des Stoffes, seine beiden Arten und entsprechende, einheitliche Zeichnung der Charaktere war sein letztes Thema. Nunmehr greift er einzelne Punkte aus der Lehre vom Bau des Dramas heraus: was διὰ δρώντων sich vollzieht, was δι' ἀπαγγελίας, mit der alexandrinischen Ästhetik den Meister wohl auch übermeisternd, nirgend in die Tiefe der Untersuchung gehend. Der Dichter hält eben den Ton behaglicher Plauderei fest, halb oder ganz Eingeweihten und Mitgeniessenden seine in ihm festgewordenen reifen Überzeugen in der fein geschliffenen Form seiner Sprache darbietend. Wie leicht hingeworfen ist und wie anspruchslos wirkt gleich der Eingangsvers der ersten kleinen Gruppe v. 179—188 und ebenso der schliessende Vers derselben. — Ganz leicht streift der Vortrag die römische Zerlegung des Handlungsbildes in die fünf Akte, warnt ebenso obenhin vor der mechanischen Führung der Handlung und ihrem Rettungsmittel, dem deus nodi vindex, und erkennt das weise Masshalten des griechischen Dramatikers in der Führung des Dialogs durch Ausschliessung des vierten Schauspielers an (v. 189—192). — Für uns zunächst auffällig erwärmt sich der Dichter in knapper Charakteristik (v. 193—201) für die aktive Rolle, welche der Chor — für uns Moderne nur ein historisch bedingtes Glied des Dramas — zu spielen habe. Sollen wir aber und dürfen wir dem Kenner, wenn auch nicht ganz gerechten Beurteiler der alt-römischen Dramatiker hier einen bewussten Hinweis auf ein nationales Zukunftsdrama zutrauen? — Wie fein hat Horaz in v. 194 f. die aristotelische Prosa (das ἐμβόλιμον und ἐπεισόδιον) in der callida iunctura verborum seines Stils umschrieben und wie sehr die innerlich organische Eingliederung auch der Chorika in die μία πρᾶξις mit dem haereat apte getroffen. — Kritischen Anstoss bietet v. 197; es schmerzt fast, hier zu den Konservativen zu gehören und peccare timentis zu schreiben. Und doch zwingt das kritische Gewissen dazu. Bentley folgen Meineke, Haupt (ed. IV Vahlen.), und doch komme ich über die nüchternen Einwände garnicht genialer Menschen gegen amet pacare und gegen pacare timentis (bz. tumentis) hinweg. Wenn hier selbst der diplomatische Boden unter den Füssen weicht, bliebe als rationelle Zuflucht nur das Gefühl. Sicher sind irati homines und tumentis nicht synonym; deswegen könnte tumentis ruhig bleiben. Aber beide treten auch nicht in den Gegensatz, in den irati und timentis zu einander treten, und der hier notwendig erscheint. pacare timentis psychologisch auszudenken, will mir nicht gelingen, wohingegen das Objekt tumentis (wie Bentley will), wie einen motus animi oder Galliae, zu beschwichtigen oder zur Ruhe zu bringen sehr wohl lateinische Diktion wäre. Die Rolle des guten Engels den vor dem Fehltritt in Hangen und Bangen (ich nehme das horaz. timores inter et iras I, 4, 12 durchaus für mich in Anspruch) stehenden Helden gegenüber, die ganz und gar nicht boni sind, kommt dem Chore ganz vorzüglich zu.

Aber nicht bloss der Rolle des Chores in der Gliederung des Dramas widmet die Epistel ihre Aufmerksamkeit, sondern auch der für die lebendige Aufführung des antiken Bühnenstücks nicht unwesentlichen Begleitung durch Musik. Die inneren Gründe des frühen Verfalls der letzteren kennzeichnet sie knapp aber treffend. Die bescheidene Stellung der Musik in dem recitierenden Drama blieb auch der Begleitung des Chorliedes bei noch wenig vervollkommnetem Instrumentenbau.

So konnte die tibia (zunächst simplex foramine pauco) nur dünn (tenuis) klingen und musste so notgedrungen sich der notdürftigen Illustration der Worte des Dichters fügen. Erst mit der gesteigerten Technik im Bau (zur Zeit des Dichters nunc orichalco vincta) gewann die Flöte eine vollere Wirkung, die den Blechinstrumenten sich vergleichen konnte (tubae aemula). Dies das eine Moment. Wichtiger noch ein inneres: die sich Hand in Hand damit vollziehende Geschmacksrichtung. Sie folgt nach einem inneren Gesetz der instinktiv weitertreibenden Bildung und äusseren Kultur, in nur kurzer Zeit Höhe und Verfall erreichend. So zeigt es die organische Entwicklung der griechischen (attischen) Kunst. Denn die attische Tragödie und die daran angelehnte griechische Musik scheint Horaz beschreiben zu wollen, trotz des specifisch lateinischen Ausdrucks (v. 210) und trotz des zunächst irreführenden Eingangs (v. 208 postquam coepit victor et urbis murus). Ganz richtig ist schon bemerkt, dass der Schluss des ganzen Absatzes unzweideutig auf den griechischen Chor zurückweist (v. 216—219), wie denn überhaupt in diesen historischen Rückblicken die griechische Litteraturgeschichte für Horaz die gegebene Vorlage war. Der Gedanke, dass mit der geistigen Bildung und der Ausreifung der künstlerischen Leistung eines Volkes nicht immer der sittliche Fortschritt Hand in Hand geht, scheint auch durch die stillen Worte der antiken Darstellung hindurchzuklingen, auch wohl der von der Demokratisierung des Geschmacks (in den Versen 212 f., die freilich der Lehrs- und Ribbeckschen Kritik zum Opfer fallen!). — Einzelne Bemerkungen: adspirare et adesse choris (v. 204) geben zusammen den einen Begriff der zureichenden (illustrierenden) Begleitung im Gegensatz zu dem orchesterartigen Vollklang der Musik in conplere flatu. In dem spirare ist erst die Vorstufe der Wirkung des flare gegeben. Aus dem Gegensatz beider obiger Verba zu conplere geht zudem hervor, dass nondum den Begriff von conplere zu negieren hat, wobei das Prädikat utilis erat in Kraft bleibt. — In v. 214 entspricht motumque et luxuriem dem obigen numerisque modisque, die entfesselte Rhythmik der reicheren Melodik, und ganz folgerichtig gesellt sich dem die bewegtere Mimik und das üppigere Kostüm hinzu (v. 215 tibicen traxitque vagus per pulpita vestem). — Aber auch das zweite Instrument der Chorbegleitung hat diese Wandlungen durchgemacht, die Kithar (fides), hier mit rückwirkender Kraft auf den Text des Oratoriums. Der symphonische Charakter der Kitharbegleitung (fidibus crevere voces) hat die Dichtersprache über das Mass ihrer Darstellungsmittel hinaus zur Nachahmung verführt und so das Tönende, in Worten Schwelgende, gesucht Erhabene des Stils (facundia praeceps) zu wege gebracht, bis zur Unnatur (insolitum eloquium), ja bis zur bewussten Dunkelheit der Orakelsprache (v. 219). — In Vers 217 tulit mit praeceps als prädikativem Adjektiv zu verbinden kann ich mich nicht entschliessen; tulit fasse ich im Sinne des ferre secum (v. 175): hat in seinem Gefolge gehabt, und facundia praeceps ruft doch zu sehr die Syntax facundia praeceps aus v. 144 in die Erinnerung. — Im Ubrigen verdient zu dem ganzen Abschnitt Fritzsches Kommentar zu den Fröschen des Aristophanes nachgelesen zu werden, wo die Scholienmassen ganz erkleckliche Reste der alexandrinischen Gelehrsamkeit bieten.

Wegen der ganz besonderen Wärme und des fast persönlichen Anteils, den der Dichter zu nehmen scheint (v. 235 Satyrorum scriptor amabo), will es uns bedünken, als nehme der Dichter

hier (in dem Abschnitt v. 230—250) zu einer zeitgenössischen litterarischen Erscheinung Stellung, der er eine Zukunft wünscht. So kommt die Notiz des Schol. zu ihrem Recht und auch Kredit. Dass dabei der Ausdruck scriptor amabo nicht gemissbraucht werden darf, liegt auf der Hand; die persönliche Anrede der Pisonen giebt dem Darsteller, der hier der theoretische Lehrer ist, die erste Person (ego amabo) ganz von selbst. Freilich ist es auch hier wieder der formalistische Ästhetiker, der hier zu Worte kommt und der sein Augenmerk zuletzt immer auf das eloquium (v. 217) gerichtet hält. Mit einem humoristisch gefärbten Rückblick auf die Entstehung und die Bedingungen des Satyrspiels der Griechen warnt der Dichter zunächst vor schlimmer Stilmischung des Tragischen und Komischen, in einem höchst glücklichen Bilde (der matrona-tragoedia pudibunda) den allgemeinen Gedanken veranschaulichend. — Dass die alte Litteraturgeschichte und mit ihr Horaz ein *ὕστερον πρότερον* mit dem mox etiam begeht, darf seit Wilamowitz Prolegomena zu Euripides Ras. Herkules für erwiesen gelten. — Von dem Ausdruck functus sacris fällt Licht zurück auf verecundus in v. 207. — In der Wahl der Wendung ne migret in obscuras humili sermone tabernas wird neben dem Grobkomischen für den eingeweihten Leser auch der Hinweis auf den feststehenden Ausdruck der Lustspielart der alten Komödie gegeben sein. — moveri in v. 232 kann nur mit Decenz und mit ganzer matronaler Würde in der rhythmischen Bewegung geschehen. — v. 234 umschreibt die klass.. Prosa mit der gewaltsamen Latinisierung des grammat. Ausdrucks *κύρια* durch dominantia und der Auseinanderhaltung von nomen und verbum. — Rückblickend auf v. 114 werden wir hier Davus, diesmal mit der leichtgeschürzten Genossin, wieder im Gegensatz zum heros sehen, da Silenus, der dienende Hofmeister des jugendlichen Gottes, zu solcher Würde wenn auch nicht in seiner Haltung so doch in seiner Sprache aufgehöht erscheint. — In dem Worte carmen (v. 240) ruht derselbe Begriff, wie oben in v. 89, und es drückt mit seinem Attribut fictum zusammen die idealisierte Kunstsprache, die über die naturalistische Sprache des täglichen Lebens durch geschmackvolle Auslese seitens des Dichters hinausgehoben ist, aus. Rhythmus und Metrum steigern nur diesen Vorgang, da das carmen durch den Vers (siehe die Gleichstellung von versus = carmen oben v. 89—91) erst seine volle Erscheinung gewinnt. Wir Modernen finden dann freilich die folgende Formel: tantum series iuncturaque pollet für diesen inneren Umschmelzungsvorgang (durch den Zwang der schaffenden Phantasie) zu mechanisch und formalistisch; aber darin unterscheidet sich eben die naive antike Auffassung von der sentimentalen modernen. — Zu der abstrakten Ausführung in schönem Ggs. treten dann noch einmal (v. 244) die schurzbewehrten Waldgötter hervor, um sich ebenso vor dem Jargon der Gasse als vor der Salonsprache der Römer des Forums verwarnen zu lassen. Die Aufteilung aut-aut lässt gar keinen Zweifel, wie forenses zu verstehen sind und damit die Partikel ac = oder gar, was eben so schlimm. — teneri versus im Verein mit iuvenentur warnen davor, die poetische Sprache des Satyrspiels oder der Atellane allzu sehr nach der Seite des Entnervten und Gezierten, wie es junge Lebemänner zeigen, zu modeln; der junge Waldgott hat Mark in den Knochen und auch markige Sprache. Aber ebensowenig entraten sie im Ausdruck des Natürlichen der Schamhaftigkeit, die hier vor dem Ausdruck des Schmutzigen (inmunda) bewahrt wie vor dem gemeinen Schmähwort (ignominiosa dicta). Liebenswürdige Verse, mit feiner Grazie der Empfindung wie

der Form, beschliessen die letzte Lehre betreffs des Satyrspiels, noch ein schönes Beispiel der soeben empfohlenen series iuncturaque pollens bietend in der launigen Zerlegung des Begriffs des ordo equester in seine drei Bestandteile und in der mutwillig spottenden Umschreibung des popellus tunicatus. Fassen wir die Stellung dieser letzten Gedankengruppe in dem allgemeinen Zusammenhange ins Auge, so erscheint dieselbe in gerader Linie der Gedankenbewegung, die einzelne Teile der dramatischen Ökonomie (ohne systematischen Zwang) heraushob, eben noch die musikalische Begleitung des Chors, dem vorausgehend den Chor selbst, den deus ex machina und zu Anfang die Bedeutung der epischen Berichtform im Drama. Von der Tragödie aber auf das derselben in der tetralogischen Komposition angegliederte Satyrspiel ist es nur ein Schritt, innerlich vermittelt für den Dichter durch ein oben angedeutetes litterarisches Interesse. Der Gesichtspunkt, unter den die Beleuchtung des Satyrdramas fiel, war die rechte Stilmischung der zwischen Tragödie und Komödie mitten innestehende, ganz selbständigen Stilgesetzen unterworfenen Dichtgattung.

Ganz natürlichen Zusammenhang mit der eben abgefertigten Gruppe zeigt die Folge der Verse 251—274, welche gleichfalls die formale Seite des dramatischen Gedichtes, diesmal die metrische, streift, ganz im Fahrwasser vorhergegangener Beurteilung der altrömischen Verskunst. Hier trifft der Tadel des geschmackvollen, formenstrengen Dichters, des Schülers der Griechen, namentlich Ennius und Accius und, sicher über das Ziel hinausschiessend, auch zuletzt Plautus (v. 270—74). Damit steht Horaz vor dem im Folgenden mit allem Eifer — nach unserem Urteile einseitig — erörterten Thema, ob die künstlerische Erziehung und Schule (ars) oder die geniale Begabung (ingenium) den Dichter mache (v. 295 ingenium misera quia fortunatius arte Credit et excludit sanos Helicone poetas Democritus).

Gehen wir zur Einzelerklärung über. Es ist nach dem Obigen — nur vom Drama war bisher die Rede — selbstverständlich, dass die Vorschriften betreffs metrischer Korrektheit sich auf den hauptsächlichsten dramatischen Vers einschränken: den Jambus. Ganz abgerissen erscheint die kurze Definition des pes citus, wie spielend ausserdem. Der Jambus wächst sich aus in vollgegliederter Versreihe zum trimeter iambicus; ich spreche so dem vom Dichter gewählten Ausdruck accrescere zu Liebe. Für mich ist die Versverbindung accrescere nomen gleichwertig einem nomen dari mit seiner üblichen Attraktion des prädikativen Nomen (hier iambeis, aus metrischer Not für das herrschend gewordene iambicis). So entspricht sich an derselben Stelle beidemal iambus — iambeis, und das Subjekt syllaba longa dem Objekt trimetris. In der näheren Bestimmung des Nebensatzes (cum redderet senos ictus) kreuzt sich die zählende metrische Theorie (v. 274 legitimumque sonum digitis callemus) mit der musikalisch-rhythmischen; das Satzverhältnis ist ein konzessives. Ganz dichterisch frei bleibt der Nominativus iambus aus v. 251 Subjekt für die folgenden Prädikate iussis, redderet, recepit. Leise schattiert freilich in hic (v. 258 hic apparet rarus), wo die in der Klammer erscheinende Einheit den ganzen Inhalt ausmacht. — Der Streit betreffs der Zeitsphäre von pridem, im Worte selbst dehnsam genug, lässt sich vielleicht begleichen, wenn wir uns besinnen, dass Horaz durchweg von der griechischen Litteratur aus exemplificiert, wie gleich wieder hinsichtlich der Geschichte des Dramas in den Versen 275 fl. Es scheint also die geschicht-

liche Entwicklung des griechischen Jambus oder Trimeters von mythischen Beispielen über Archilochus zu den Tragikern Athens unserem Dichter vorgeschwebt zu haben, in ungefährstem Umriss ‚ut poetae' Sollte er sich nicht selbst dabei erinnert haben, dass er in seinen jugendlichen Archilochus-Jamben sich den spondeus stabilis gestattet hat: ‚tardior ut paullo graviorque veniret ad aures'? — Entsprechend der dichterisch-freien Behandlung des Subjekts sind dann in v. 256—58 die Wendungen in iura paterna recipere, die beiden prädikativen Beiworte commodus et patiens und das Adverbium socialiter vom Dichter gegriffen, letzteres zumal eigenartig - glücklich; der obige civilrechtliche Ausdruck aber hat dann das de sede cedere nach sich gezogen. — Übrigens fordert gerade diese Stelle so recht zum Unmut heraus über die kleinlich nachrechnende Kritik, wenn wir auf den Vorschlag stossen, statt ‚socialiter' in den Text ‚sextave sed' einzusetzen. Aber auch Bentleys ‚in scaenam missus versus' (v. 260) nimmt der dichterischen Rede allen Reiz; iambus bleibt bis ‚premit crimine turpi' Subjekt und ebenso bleibt darin die Bildlichkeit des Ausdrucks der Rechtssprache entlehnt. — Für die nun folgende Versreihe v. 263—268 non laudem merui scheint es gut, zunächst in einer Paraphrase derselben den Sinn herauszustellen. Die oben gekennzeichnete metrische Reinheit des dramatischen Trimeters haben nach dem Dichter die altrömischen Meister Accius und Ennius — ehrenwerte Meister steckt in der Charakteristik: nobilibus trimetris und in missos cum magno pondere versus — nun einmal ganz und gar nicht erreicht, sei es aus übertriebener Hast und Eile in der Arbeit und plumper Sorglosigkeit, sei es aus sträflicher Unkenntnis der so hochentwickelten griechischen Technik. Freilich fährt der unerbittliche Kritiker, der Horaz ist, fort, ist bei uns in Rom weder ein feineres Kunstverständnis und ein empfindliches und empfängliches Ohr für Melodie (modulata poemata) oder Rhythmus des Verses vorhanden, noch aber würde es, sollte es auch allgemeiner vorhanden sein, dem Künstler das Gewissen schärfen, da in Kunstsachen zu Rom völlige Gleichgültigkeit und Stumpfheit herrscht — so entehrend und unser unwürdig auch diese Thatsache ist (et data Romanis venia est indigna poetis). Was thun in solchem Falle? Den rohen Geschmack der Menge teilen und als Dichter darauf lossudeln, wie unsere alten Sudelköche in der Litteratur ohne Ahnung eines höheren Kunstgesetzes und ohne künstlerisches Gewissen, oder derselben Laxheit in den ästhetischen Grundsätzen huldigen wie das Publikum, nur etwa noch darauf bedacht und soweit mich sichernd, dass ich's in meinem dichterischen Metier nicht gar zu arg treibe (tutus et intra spem veniae cautus)? Denn mögen ‚sie alle' hundertmal zu Tage liegende Gebrechen (peccata mea) an meinen Geisteserzeugnissen mit Augen sehen, ich bin gleichwohl sicher vor Tadel (letzteres in diesem Gedankenzuge leicht zufliessend) und brauche mich nur vor gröbsten Versehen zu hüten, welche die spem veniae verscherzen würden. Schliesslich (denique) hätte ich alsdann jede Schuld und den sie treffenden Vorwurf (culpa) vermieden, ohne freilich damit irgend ein persönliches Verdienst und Anspruch auf Anerkennung erworben zu haben (non tandem merui). Aber so werden wir begeisterte Verehrer der griechischen Formschönheit es mit nichten machen, und Ihr jungrömisches Geschlecht von altem Adel, die ihr die Zukunft für Euch habt, Ihr werdet es noch weniger wollen. Er wendet sich natürlich an die jungen Pisonen mit diesem Anruf, wie ausdrücklich unten in v. 291 vos o Pompilius sanguis, die mit dem Dichter für die Renaissancekunst der

Zeit eintreten. Mit der äusseren Form aber wird auch der innere Gehalt der Dichtung sich heben und Geschmack und Geist ihr zuwachsen, hinausgerückt auch hierin über die altväterlichen Litteraturheroen, wie Accius und Plautus. Soweit die umschreibende Form der horazischen Gedanken. — Prüfen wir nach. Ist es vor dem Aufwerfen der Doppelfrage: idcircone vager — an putem? die Alternative gewesen, ob Sorglosigkeit oder einfache Unkenntnis der feineren Kunstregel die Formlosigkeit der alten Dichtwerke verschuldet hat, vor welche uns der Kritiker hier stellt, so tritt dieselbe nochmals aufdringlich in v. 265—66 an uns heran und will beantwortet sein. So wird zunächst stillschweigend das erste Glied (aut operae celeris nimium curaque carentis crimen) verneint, aber ebenso wenig das andere Glied (ignoratae artis crimen) in der Gegenfrage: an putem? bejaht. Der Satz: vitavi denique culpam, so zusätzlich er ist, giebt die Begründung der selbstverständlichen Antwort: ebenso wenig. Denn wenn man auch seine Hände in Unschuld waschen kann, indem man die Schuld auf die Nachsicht des Kunstpublikums schieben darf, so bleibt es doch nach dem Höchsten strebender Künstler, auch in Rom, im höchsten Masse unwürdig, diese Nachsicht zu nutzen (data Romanis venia est indigna poetis). — Für diese Auffassung der Stelle, die immer noch umstritten genug ist, bietet alsdann der Ausdruck intra spem veniae (cautus) keine Schwierigkeit. Man bleibt intra spem veniae, wenn man dieselbe nutzt und wie hinter einer Wehr sich deckt (auch tutus ist mit dem Ausdruck zu verbinden), und übt, so gedeckt, nur die allergröbste Vorsicht (cautus). Freilich wünschte man die Wortform des von putem abhängigen Objektsatzes etwas anders, im Sinne etwa eines condonaturos statt des visuros; aber was zwingt, das videre im Sinne eines skrupulosen ins Auge fassen zu nehmen? — Bei der von Anderen gegebenen Erklärung: oder soll ich mich sicher stellen, indem ich mich nicht darauf verlasse, dass Niemand meine Verstösse wahrnehme? fehlt mir, ich bekenne es, das Verständnis der beiden prädikativen Zusätze in der Form des Adjektivs tutus et cautus. Auch die Interpretation der Präposition intra mit spem, die Kiessling p. 260 s. Ausg. versucht = ‚innerhalb der Schranken der Regel' schreckt mich nur ab. Eine Vermittlung des Gedankens vollends mit dem darauf folgenden Satze vitavi denique culpam finde ich alsdann nicht. — Schliesslich noch, um ein, wenn auch nicht zu sehr zu befürchtendes Missverständnis abzuwehren, die Bemerkung, dass die Gegenfrage ‚an putem?' auf den Gedanken in v. 262 und 264 zurückgreift. — Auch mit einem Worte sei noch hingewiesen auf die Herrschaft des Dichters über den Vers, mit der er sicherlich bewusst den spondeenreichen v. 260 gebaut hat und witzig den v. 263 höchst unmelodisch wie im Sokkus dahinschlürfen lässt — ein versus et ipse immodulatus. — Über die abschliessende Versgruppe 268—74 ist oben bereits im allgemeinen gesprochen. Das Wort exemplaria graeca stellt das griechische Kunstwerk auch in der Litteratur als das A und O hin, als das normgebende Modell für volles Schaffen; deshalb der überschwängliche Ausdruck des v. 269 mit der eindringenden Wiederholung desselben Wortes und der chiastischen Stellung, wie auch schon in der vorletzten Epistel des I. Buches. — patienter in v. 271 ebenso gebraucht wie kurz vorher in v. 257; dort im Verein mit commodus, hier durch die Steigerung ne dicam stulte gehoben. Schwerlich geht hier stulte zusammen mit patienter auf die eben besprochene Alternative zurück, wie Kiessling will. Fein dagegen ist des letzteren Bemerkung zu

'digitis callere et aure'; nur die ἄνδρες ἄμουσοι zählen an den Fingern und sehen mit dem sinnlichen Auge, wo sich das innerste Verständnis und der Rhythmus des Dichtwerks dem kongenialen Ohr erschliesst. Wir hatten den Schlussvers schon oben zur Erklärung der Verse 252—53 genutzt. — Folgt eigentlich eine Variation des eben gehörten Themas: 'Schult Euer Talent bei Tag und bei Nacht; denn ohne Formvollendung kein Kunstwerk' in dem Abschnitt v. 275—94. Galt diese Mahnung von der specefischen Form des Dichtwerks, dem Metrum und Rhythmus, so gilt sie noch mehr von dem ganzen stofflichen Gehalt des Dramas. Was nützt glühende Leidenschaft und gesamte Gemütsanlage für die dramatische Kunst — und diese besitzen nach Horaz die Italiker in zureichendem Masse —, wenn nicht eiserner Fleiss und die Zeit (labor et mora) dem zudrängenden Stoffe die kunstvolle Form und dem genialen Triebe die Reife zu Teil werden lässt. Wie schade, dass bisher die schöpferische Kraft unserer Landsleute, welche es zu nationalem Gehalt der Bühnenstücke in der praetexta sowohl wie der togata gebracht hat, noch nicht zu klassischer Form hat bringen können. Formalist in seiner Ästhetik, wie unser Kritiker ist, giebt er nur dem Mangel an formaler Schule Schuld und predigt unentwegt Studium und Technik, Technik und Studium. Roms Weltherrschaft würde sonst leicht auch auf Kunst und Litteratur übergreifen können und der gesamten Bildung national-römisches Gepräge geben. Darum limae labor et mora (v. 291 fl.), darum multa die et multa litura coercere, darum deciens castigare ad unguem. Und das Alles den edlen jungen Römern, den Pisonen, welche die neue Generation führen, so leidenschaftlich ins Herz geredet, wie ein persönlichstes Vermächtnis. Wie schön steht dem Venusiner diese nationale Begeisterung, wenn sie auch in der Schätzung der künstlerischen Begabung seines Volkes in gründlichem Irrtum sich befand. Wie schön auch dem formvollendeten Dichter der heilige Zorn, mit dem er die eine Seite künstlerischen Schaffens, die Form und Technik, wieder und wieder betont und in den Vordergrund stellt, und darüber vergisst, dass der geniale Künstler aus unergründlichen Tiefen seiner gesamten Begabung mit dem idealen Gehalt seiner Gedanken und Gefühle auch die ideale Form an das Licht emporhebt.

Auf den unendlichen Abstand zwischen antikem und modernem Empfinden, wissenschaftlichem Denken und praktischer Kunstübung brauchen wir nur mit einem Wort hinzuweisen. — Übrigens dürfen wir nicht vergessen, dass Horaz die Lehre Demokrits von dem ingenium fortunatius gegenüber der misera ars von den Genieaffen gründlich missverstehen lässt; auch hier wird das äussere Gebahren, worin der wesentlichste Zug das Aufsuchen der Einsamkeit (auch = balnea vitare) ist, mit dem inneren Wesen des genialen Menschen verwechselt — freilich ohne den Stich in das Kraftgenialische des vorigen Jahrhunderts. — Soweit zunächst; nachzutragen bliebe noch der scheinbar unvermittelte Exkurs über das attische Drama, die Tragödie sowohl als die Komödie in v. 275—284. Aber unser Urteil über denselben muss nunmehr vorbereitet sein; sind wir doch an Horaz Methode gewöhnt, einen neuen Gedankengang überraschend zu eröffnen, wie eben erst in v. 251 fl. Erst beim Weiterlesen giebt sich die logische Verknüpfung von selbst in die Hand, und rückblickend erkennen wir die innere Berechtigung des zu Anfang energisch hingesetzten Gedankens. Wie oben mit der präludierenden Bemerkung über den Jambus beginnt der Dichter auch hier mit

der historisch gegebenen Entwicklung des attischen Dramas, doch nur zu dem Zwecke sofort die Nutzanwendung davon auf die heimische Dichtung zu machen. Die weitere Bemerkung, dass mit der Verordnung des μὴ ὀνομαστὶ κωμῳδεῖν, als den bürgerlichen Frieden störend, der dramatische Chor — kläglich genug — den Mund geschlossen habe, ist nur eine Ranke, die bequem weggeschnitten werden könnte. Aber der Dichter gab auch diese Notiz, um diesen kurzen — in Betreff des Thespis im Anekdotenhaften stecken bleibenden — Exkurs abzurunden. Die litterarhistorische Nachforschung von heute hat an der Richtigstellung des Ganzen leichtes Spiel. Aber diese prolusio dient, wie gesagt, nur der Vermittelung des Folgenden in v. 285—90.

Launig bahnt sich der Kritiker alsdann in v. 302 den Übergang zur Darlegung des wahren Berufs des Dichters (munus et officium), unter Verzichtleistung auf den Lorbeer des Poeten. Denn nit tanti est, d. h. um den Preis des gesunden Menschenverstandes ist er doch wohl zu teuer. Er redet ex cathedra, den dürren Stil des Enchiridions mit feiner Schattierung der Sprache verwischend. Ebenso fein hatte er kurz vorher (v. 305 ergo fungar vice cotis) das Wort des Isokrates sich zugeeignet. Doch nur im Ungefähren umschreiben die Sätze (v. 306—8) das neue Thema; wir müssen eben jede pedantische Rechenschaftsforderung im Kleinen wie überall so auch hier vom Dichter abwehren. Ebenso wenig darf eine blosse Wiederholung oben bereits gestellter und erledigter Fragen dieser Stelle vorgeworfen werden. Der Dichter-Lehrer sieht hier den Kunstjünger vor sich, den er in die Theorie der Dichtkunst einführen will, im persönlichsten Verkehr sich ihm mitteilend und erschliessend, wie in einem privatissimum. Mit blutendem Herzen dies Alles: von Pegasus auf den Lehrstuhl: nil scribens ipse, docebo (v. 306). — Was ist nun Thema? Lehren will der Kritiker: 1. woher die ganze reiche Welt der Anschauungen, über welche der Dichter verfügen muss, stammt und erworben wird (unde parentur opes), und was diesen Bildungsgehalt fördert und reifen lässt (quid alat formetque poetam); sodann 2. wie die Geschmacksnormen gewonnen werden (quid deceat, quid non), nach denen wir uns zum Guten oder zum Schlimmen, dem Vollendeten (virtus) oder Mangelhaften (error) in ästhetischem Sinne zu entscheiden haben. Der Ausdruck quo ferat drückt ganz gut den Zwang des instinktiven Gefühls, das im Künstler wohnt, aus (ganz im Sinne des ovidianischen fert animus c. inf.). Aus eigener Erfahrung — er greift auf seinen Bildungsgang in Athen zurück — giebt Horaz die Antwort: Ausgangspunkt und gewissermassen Quellpunkt (principium et fons) dichterischer Bildung bleibt die Philosophie: das recte sapere (wieder aufgenommen in den beiden folgenden Ausdrücken qui didicit v. 312 und doctum v. 312). Bei der zunächst etischen Richtung der Schule des Socrates ist der Hinweis auf sie gerade ganz natürlich, und das allgemein gehaltene Wort chartae (Socraticae) umspannt die aus derselben hervorgegangene Litteratur bis auf Plato (dafür Ep. 8, 15 libelli Stoici). Damit kann doch nur die gesamte Verfassung des Geistes bezeichnet sein, den ganzen Inhalt des Menschenlebens in richtiger Form auszuschöpfen und aufzufassen; so wird die freie Herrschaft über die Fülle der an Geist und Herz herandringenden Dinge gesichert in umfassenderem Sinne als einem bloss ethischen, in welcher Einschränkung das et mihi res, non me rebus subiungere conor gilt. — Erst mit rem, an die Spitze des folg. Verses 310 gesetzt, geht der Dichter auf den eigentlichen Stoff der Dichtung ein, der im Epos und Drama die Hand-

lung und die die Handlung tragenden Charaktere sein müssen. Ihre — sowohl der H[illegible] der Charaktere — formale Behandlung hatte der Dichter bereits oben erledigt; hier geht [illegible] wissermasen auf ihre Topik ein: providere rem. Wer solche Bildung gewonnen, wird die Disposition über den Stoff gewonnen haben und den im Geiste geordneten und klar überschauten Gedanken wird alsdann die rechte Einkleidung in die entsprechenden Worte von selber (non invita) folgen. Das alte Catonianum: ‚rem tene, verba sequentur‘ eignet H. sich frei an. Die ethischen Adern des zum Handeln Aufgerufenen zeichnen gewissermasen die v. 312—16: Vaterlands- und Freundesliebe, das pietätvolle Band zwischen Kindern und Eltern, das Verhältnis von Bruder zu Bruder, die Gastfreundschaft, der innere Charakter des Ratsherrn und Feldherru und die Rollen, die sie zu spielen haben im Leben und entsprechend auf der Bühne, gewinnen so feste psychologische Begründung (reddere personae convenientia cuique). — Irregeleitet werden könnte man zunächst in der Auffassung des folgenden Verspaares 317—18 durch das Wort vivas, das Attr. zu voces, als ob aus der getreuen Beobachtung und Nachahmung des realen Lebens auch der Sprache des Dichters die lebendige Kraft erwüchse und als ob das respicere exemplar vitae morumque gewissermassen als das Korrektiv allzu idealer Konception der dichterischen Gestalten einzutreten hätte, worin auch noch der Zusatz doctum imitatorem bestärken könnte. Und doch wird man vorziehen, in dem exemplar vitae morumque ein in der Brust des Dichters (dem bene praeparatum pectus) tief innewohnendes Idealbild (eine species quaedam = *εἶδος*) zu erkennen, nachdem er bei seinem Schaffen Umrisslinien und Zeichnung modelt. Auch so gewinnt doctum imitatorem die rechte Beleuchtung, da gerade das philosophische Studium diesen Idealisierungsprozess vorbereitet. Lehrt doch gerade Aristoteles, dessen Kunstauffassung auch von dem *μιμεῖσθαι* ausgeht, dass der Dichter stillschweigend die *ἤθη* idealisieren muss (*κρείττω ποιεῖν*). So werden wir dann in unmittelbarem Zusammenhange vor das folgende morataque recte fabula gestellt und auch auf den Ausdruck speciosa locis scheint mir so das rechte Licht zu fallen, der hier nicht im allgemeinen Formenschönheit, sondern einen sittlich-idealen Gehalt in besonders hervorstehenden und leicht im Gedächtnis haftenden Stellen (loci) der Rede bedeuten muss. Denn die schöne Diktion, gezeichnet in den Worten venus, pondus et ars, darf hier gerade fehlen und fehlt auch oft genug (interdum). Gerade der ideale Gehalt der Charaktere greift tiefer ins Herz und hält auch die Aufmerksamkeit des Hörers gespannt (valdius oblectat meliusque moratur), als die Reize des Rhythmus und melodischer Sprache (versus — nugaeque canorae) für sich allein es vermögen. Beides muss in einem vollendeten Kunstwerk freilich zusammen gehen, und beides leisten wieder die Griechen (mit dem edleren Namen Grai hier genannt) in hervorragendem Masse. Aber nicht nur sind dies geborene Künstler von der Muse Gnaden, sondern ihre ganze Lebensführung ist eine ideale, sie wurzelt in dem Kultus des *καλὸν κἀγαθόν*; die Jugenderziehung des ganzen Volkes ist darauf gerichtet und auch der reife Mann kennt keinen höheren Ehrgeiz als reine menschliche Bildung (nullius avari praeter laudem v. 324).

(Schluss folgt.)